



FESTA DO CORPO DE DEUS: NUDEZ, EROTISMO E SAGRADO EM ADÉLIA PRADO[√]

Maria Aparecida FONTES*

RESUMO

Este artigo pretende refletir sobre as relações entre nudez, sagrado e erotismo nos poemas de Adélia Prado, interrogando acerca das estratégias utilizadas pela poetisa mineira que permitem inverter e reescrever a assinatura da nudez. Trata-se de uma dinâmica erótico-política que pretende repensar as heranças e as representações culturais teocêntricas, e trazer à superfície as experiências da nudez e do sagrado desvinculadas da assinatura teológica. Para isso é necessário retomar a discussão acerca do momento decisivo da construção desse dispositivo teológico que separou **natureza/nudez** da **graça/veste**. Adélia Prado, ao tentar desativar a assinatura teológica, inseparável em nossa cultura do conceito de nudez, oferece alguns instrumentos para repensar a *nuda vita* (Giorgio Agamben) e o sagrado, construindo uma poética que permite revelar as experiências eróticas e amorosas do corpo, sobretudo do corpo feminino, enquanto representações e contemplação de poder, através da beleza e da poesia.

Palavras-chave: Nudez. Corpo. Assinatura Teológica. Erotismo. Poesia.

1 INTRODUÇÃO

O erótico, sendo experiência do humano, é a aceitação da carne, a celebração da vida, e a rigidez religiosa condena o corpo como o cárcere da alma, tem toda essa visão agostiniana do corpo. (...) Na poesia, não há diferença entre corpo e alma. Por isso, a poesia é salvadora, ela provoca o resgate. Diante da beleza, fica-se com a mente desarmada. É uma sedução. Então, o que na doutrina é castrado, se resgata via poesia.

Adélia Prado

[√] Artigo recebido em 31 de agosto de 2017 e aprovado em 18 de outubro de 2017.

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pós-Doutora pela Università Ca'Foscari di Venezia. Professora Língua Portuguesa da Università di Verona e Professora Cultrice de Literatura Brasileira na Università di Padova. E-mail: <marfonte3@gmail.com>

A noção de que o cosmo se dividia em espacialidade sagrada e profana implicava a imediata consciência do tabu. Ergueram-se a partir daí os interditos, criaram-se os mitos. Do tabu criado, abriram-se imediatamente dois caminhos: o da obediência e da ordem; e o da transgressão e da desordem. Optando pela segunda via, o ser humano, inevitavelmente, sentia-se assolado pela melancolia, pela perda do amor, atormentado pelo medo do desvio e do castigo que se abateria sobre aquele que não cumprisse a Lei do Pai. A sensação da culpa, o medo da culpa, o fugir à culpa definia a vivência desse *homo religiosus*, para qual a tradição cristã reservava a severa punição. Se Deus traz a punição, traz também o amor e o perdão. A obra de Adélia Prado, escritora mineira que surgiu no cenário da literatura brasileira no início dos anos 1970, reveste-se de uma ética cristã e de um desejo de unir o terrestre ao sagrado. Uma das estratégias do seu discurso lírico é justamente a **religação**¹ do amor e do sexo a Deus e ao homem. Através da dinâmica do erotismo, Adélia desnuda, despe, o corpo humano e o corpo de Cristo da negatividade do pensamento ocidental, implícita no papel civilizatório do mito judaico-cristão que orientou de modo decisivo a formação do inconsciente coletivo e sustentou as doutrinas que serviam de mecanismo de controle da mulher. Um controle que favorecia, sobretudo, o sexo masculino, integrante da Igreja.

Se considerarmos que a origem psíquica das ideias religiosas, proclamadas como ensinamentos, constitui ilusões e realizações dos mais antigos desejos da humanidade, desejo de proteção e amor, podemos compreender o papel da civilização na transmissão do corpo das ideias religiosas ao indivíduo, “aquilo em que o indivíduo está ingressando constitui a herança de muitas gerações, e ele a assume como faz com a tabuada de multiplicar, a geometria, e outras coisas semelhantes”, argumenta Freud (1974, p. 17). O problema, segundo o psicanalista, sempre consistiu na apresentação dessas ideias religiosas como revelações divinas, únicas e imutáveis, “porque faz parte do sistema religioso ignorar o desenvolvimento histórico dessas ideias e as suas diferenças em épocas e civilizações diferentes” (FREUD, 1974, p. 34), o que reconduz

¹ Segundo Giorgio Agamben, o termo *religio* não deriva de *religare*, i.e., o que une o humano ao divino, mas tem como origem etimológica o termo *relegere* que caracteriza a atenção escrupulosa, o respeito e o zelo para com os deuses.

jesuiticamente a armadura simbólica constitutiva do mito judaico-cristão às esferas totalizantes e universais. Adélia que conhece bem essas heranças adverte no poema **A seduzida**: “Comigo os séculos porfiam/ na encarnação de Jesus” (PRADO, 1988, p. 53).

Segundo alguns estudos, entre eles, o de Angélica Soares (1993), o discurso poético adeliano restauraria o sentido do sagrado e da religião, sem os limites repressores do cristianismo, imprimindo ao texto poético um sentido de denúncia, dissociando o sexo e o gozo da ideia de pecado e religando-os ao corpo de Cristo na cruz, sem panos (nu), desvelando assim o mistério da salvação. Esta seria, pois, a mensagem adeliana que ultrapassaria o estreitamento da moral sexual cristã, que oculta a dimensão erótica do exercício religioso. Adélia revelaria, desse modo, a natureza erótica do ser humano, a sua função criadora, social e cultural, sem fraude e nem favor, relacionando-a às formas e às experiências de amor e do sagrado, as quais o ser humano é capaz de provar para além dos esquemas instintivos. Mas qual é a urdidura dessa caligrafia poética? Como Adélia constrói esse discurso que permite a desativação da assinatura teológica, abrindo estrada para a libertação do corpo e da carne e para a dimensão erótica do ser?

Para muitos estudiosos da poesia adeliana, uma das respostas para essa questão estaria na tentativa de **humanizar Deus e divinizar o homem**. Entretanto, segundo a minha proposta de leitura, essa máxima acerca da obra adeliana é efeito de outra estratégia de seu discurso lírico que consiste no desnudamento do corpo humano e do corpo de Cristo na cruz. Uma dinâmica erótico-política que pretende esgarçar as heranças e as representações culturais teocêntricas, trazendo à tona as experiências do sagrado desvinculadas da assinatura teológica, sobretudo em relação à construção simbólica relativa à nudez do ser. Portanto, o objetivo deste artigo é retornar ao momento decisivo da construção do dispositivo teológico que opõe **natureza/nudez à graça divina/veste**, fazendo aflorar, através da poesia, o sagrado e a beleza dos corpos nus.

2 TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

As primeiras palavras que fazem referência à nudez são aquelas do livro do Gênesis segundo o qual Adão e Eva não se reconhecem nus, mas cobertos por um véu da graça que lhes aderiria ao corpo como uma veste gloriosa e divina, veste de luz e sobrenatural que, na concepção teológica, se perdeu com o pecado: “Então, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais” (Gn 3,7). Somente após o evento do pecado eles percebem a sua nudez e Deus lhes prepara as túnicas em pele de animal e os expulsa do Paraíso. Isso mostra que percepção da nudez está associada à consciência da perda da graça divina e da salvação, e à afirmação do corpo como carne e natureza exposto à morte. A nudez passa, desse modo, a existir como signo de negatividade, de **privação da veste de graça** e da lembrança da glória que os beatos receberam no Paraíso. Nas palavras de Agamben (2009, p. 87), “essa assinatura demonstra que em nossa cultura cristã não existe uma teologia da nudez, mas somente uma teologia da veste”.

A nudez do corpo humano na cultura ocidental é inseparável desse dispositivo² teológico e cultural. Um dispositivo de poder que questiona e torna impensável a nudez em nossa sociedade. O que é a nudez ou um corpo humano destituído da assinatura teológica? A reinvenção da fé, ao admitir a nudez do corpo como elemento de trânsito entre sagrado e profano, assume uma dinâmica de uma espiritualidade perturbadora que, na presença do mistério, pode se transformar em algo que seduz, arrasta, arrebatada e inebria. Na poesia de Adélia, o fascínio e a beleza do corpo de Cristo deixam o eu lírico adeliiano prostrado. O poema **Festa do corpo de Deus** representa essa experiência de êxtase do sujeito atormentado pela força e pela beleza da nudez. Entretanto, a possibilidade de ser desnudada condena a beleza humana à aparência, por isso o corpo humano é essencialmente exposto ao desvelamento, à nudez, e com isso o belo desaparece e ao corpo desnudo vem adicionado o sublime. Entretanto,

² O termo que Giorgio Agamben usa em seu ensaio é **assinatura**, no sentido empregado por Foucault.

onde há beleza, enquanto essência, não há oposição entre nudez e veste, acentua Walter Benjamin (1982), observando que a obra de arte seria um exemplo disso:

Como um tumor maduro
 a poesia pulsa dolorosa,
 anunciando a paixão:
 'Ó crux ave, spes única
 Ó passiones tempore'
 Jesus tem um par de nádegas!
 Mais que Javé na montanha
 esta revelação me prostra.
 Ó mistério, mistério,
 suspenso no madeiro
 o corpo humano de Deus.
 [...]
 Nisto consiste o crime,
 em fotografar uma mulher gozando
 e dizer: eis a face do pecado.
 Por séculos e séculos
 os demônios porfiaram
 em nos cegar com este embuste.
 E teu corpo na cruz, suspenso.
 E teu corpo na cruz, sem panos:
 olha para mim.
 Eu te adoro, ó salvador meu
 que apaixonadamente me revelas
 a inocência da carne.
 Expondo-te como um fruto
 nesta árvore de execração
 o que dizes é amor,
 amor do corpo, amor. (PRADO, 1991, p. 279)³

Baseados em teólogos modernos como Erik Peterson, os estudos de Giorgio Agamben observam que há uma relação estreita entre pecado e nudez, mas não uma coincidência entre ambos os conceitos. Para o filósofo italiano, a percepção da nudez está atrelada ao ato espiritual que a Sacra Escritura definiu como 'abertura dos olhos' (conscientização), fato que ocorreu logo após o pecado; antes disso, porém, havia somente **a ausência de veste** (*Unbekleidetheit*), que não era ainda nudez (*Nacktheit*). Na verdade, "a nudez pressupunha a ausência de veste, mas não coincidia com esta" (AGAMBEN, 2009, p. 87). A diferença deriva do fato de que a nudez é algo que se

³ PRADO, Adélia. **Poesias Reunidas**, 1991. A exceção de **Faca no peito (1988)** e **Miserere (2013)**, todos os outros livros de poema de Adélia Prado serão aqui citados por esta edição de 1991, indicaremos, no corpo do trabalho, o título do poema, seguido das iniciais PR, e do número das páginas.

percebe, enquanto a ausência de veste é imperceptível. Essa transformação metafísica da natureza do ser humano tem a ver com o desnudamento, i.e., com a perda da veste de graça — da glória divina — que envolvia o corpo humano, a sua **nuda corporeità**. Com o pecado o homem perde esse véu, revelando, desse modo, a sua natureza e o seu corpo/carne em toda sua funcionalidade biológica e com todos seus atributos de sexualidade e libido.

Todavia, esta ideia implica uma contradição, i.e., Agamben adverte que o pecado era algo latente, preexistia antes mesmo de cobrir o corpo humano com o véu da graça divina. Em outras palavras, “à inocente nudez paradisíaca preexistia outra nudez que o pecado, ao despir o corpo da graça, revela impetuosamente” (AGAMBEN, 2009, p. 89), por isso a ausência de veste é imperceptível. O pecado não introduziu o mal no mundo, mas apenas o revelou, separando os pares natureza/gracia, nudez/veste. “A nudez ou a *nuda corporeità* é, dessa forma, um irreduzível resíduo gnóstico que aponta para uma imperfeição constitutiva que precisa ser encoberta” (AGAMBEN, 2009, p. 95). Quando Deus criou Adão e Eva, criou-os em um corpo animal e não espiritual, depois os envolveu com a graça (a veste divina), por isso eles não conheciam a morte, a doença e a libido. Mas enquanto *indumentum gratiae*, assim chamado por Santo Agostinho, a graça, ao ser concedida ao ser humano, podia também ser retirada. Em outras palavras, a nudez sempre esteve diretamente relacionada ao problema da natureza humana em relação à graça. Em Adão, a graça sobrenatural vela o que a natureza, quando abandonada por Deus e entregue a si mesma, apresenta como possibilidade a degradação do ser humano, i.e., a própria carne, ou o devir visível da nudez do homem, a sua consumação, corrupção, putrefação e, sobretudo, a sua libido. Desse modo, uma das consequências da relação indissolúvel entre veste/nudez é o fato de que esta não é um estado, mas um evento pertencente ao tempo e à história, e não ao ser e à forma. A experiência que possuímos da nudez é sempre a de um desnudamento.

No poema **Festa no corpo de Deus**, a nudez de Cristo na cruz, não só lhe expõe a carne, como também evidencia o resíduo gnóstico de uma imperfeição constitutiva, qual seja: o corpo despido do véu que é exposto ao desejo do outro e cuja estratégia é revelar nesse corpo do outro a carne. A poética de Adélia Prado, nesse sentido, propõe liberar a própria nudez dos esquemas que nos permitiram considerá-la

como um estado de privação e culpa. Santo Agostinho, por exemplo, relaciona nudez ao desejo sexual e define a libido uma consequência do pecado, uma espécie de rebelião da carne contra o espírito, uma cisão entre carne e vontade, observando que, se não fosse o pecado a desencadear o sentimento de vergonha e o descontrole libidinal, o ser humano, em estado de graça, teria podido exercer o controle dos desejos sexuais. Contrariando o pensador cristão **doutor da Graça**, a poética de Adélia modifica radicalmente essa estrutura, lançando mão de um jogo político-metafísico. A princípio, não há, na lírica adeliana, a intenção de se retornar ao estado original, *prelapsario*, mas de despojar a nudez de sua negatividade e castigo, dissociando-a do pecado que afinal preexistia. Isto é, a reconstrução arqueologicamente da oposição teológica nudez/veste, natureza/grça na poética adeliana, embora não pretenda atingir o estado original que precede à cisão, objetiva compreender e neutralizar o dispositivo que a produziu. E nesse sentido, a nudez como estratégia de des-velamento da condição humana vai desencadear outros movimentos, entre eles, o erotismo e o desejo. Este, segundo Sartre, nada mais é do que a tentativa de despir o corpo de seus movimentos e de suas vestes para fazer dele apenas carne, numa tentativa de encarnação do corpo do outro. A insistência na religação erótico-religiosa na poesia de Adélia, sobretudo a partir da criação da imagem de Jonathan é menos uma metáfora da dimensão divina do ser humano que do des-velamento da condição divina de Jesus Cristo para qual, perdendo sua veste gloriosa, resta somente a **vida nua**. Essa reelaboração simbólica passa pelo conceito de sacrifício e desarticula a assinatura teológica. Jesus transforma-se na consagração da vida encarnada, aquele que resgata Eva e a sua descendência do castigo eterno do pecado do sexo.

A estratégia adeliana que permite a revisão e o desdobramento dessa ordem simbólica e mítica reside, entre outras formas, na produção de movimentos considerados uma metamorfose imagística, quando dissocia, como já fizera, sobretudo, em **Terra de Santa Cruz** e em **O Pelicano e Faca no Peito**, o sexo da ideia de pecado e punição e o associa menos à natureza humana que à beleza, ao amor e ao conhecimento. De fato, o discurso poético adeliano parece perscrutar criticamente os rasgos da história teológica e social, senão, pelo menos, tenta diluir as antinomias, criando outra gramática do amor, outra estrutura que evidencia as disjunções dos

investimentos simbólicos, sem cair, no entanto, no ascetismo, ou na teatralização do amor ou do erótico.

3 NUDEZ, REPRESENTAÇÃO E FRAGILIDADE

Um dos modos para desativar e tornar ineficaz o dispositivo teológico da nudez é recorrer à representação e à imagem. Agamben propõe esse método fazendo referência aos conceitos do sublime e da beleza em Walter Benjamin, segundo o qual a percepção da nudez é somente o re-conhecimento de uma privação, de algo invisível, imaterial, que foi perdido. Agamben mostra que essa ausência de conteúdo revela menos o conhecimento de alguma coisa do que a sua **cognoscibilidade**, i.e., a possibilidade de conhecimento, uma abertura para a verdade: *a-letheia* (AGAMBEN, 2009). Para além dessa *pura conoscibilità*, ou da compreensão racional derivada da nudez, a consciência que se tem do corpo é igual a sua imagem e isto proporciona a abertura para o conhecimento. Entretanto, essa imagem resta em si mesma inapreensível, intocável, e a única forma de apreensão da verdade e do conhecimento, para a qual a nudez se abre, é através da beleza, como forma de des-velamento. O jogo da sedução, por exemplo, pressupõe um mascaramento da nudez da carne que, embora presente, não pode ser vista ou mostrada.

Na poesia adeliana, a possibilidade do conhecimento do Ser concretiza-se, através da representação do belo, enquanto conjugação da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. O amor, seja humano ou divino, não nega a beleza do corpo, nem do mundo, ao contrário, é pelo corpo que o amor é erotismo e se comunica com as emoções da vida e com as forças mais ocultas entre o caminho do céu e do inferno. A vulnerabilidade do herói Jonathan na poética adeliana confere-lhe a imperfeição necessária para que ocorra a *katharsis*. Isto nos remete à tese de Aristóteles, em **Poética**, quando nos mostra que os heróis divinos, cujo comportamento não tem nenhuma relação com as criaturas humanas, não despertam no leitor o sentimento de semelhança e de identificação, importantes para a reação ao trágico e para a *katharsis*. Em **Poema começado do fim**, o requinte da transladação da matéria da sexualidade em objeto de representação da beleza erótica e catártica resume-se em uma imagem

bastante íntima e pós-moderna, diz o eu lírico: **parece que estou num filme**, o que estabelece uma relação de cumplicidade e aproximação entre o humano e o divino:

Um corpo quer outro corpo.
Uma alma que outra alma e seu corpo.
Este excesso de realidade me confunde.
Jonathan falando:
Parece que estou num filme.
Se eu lhe dissesse você é estúpido
Ele diria sou mesmo.
Se ele dissesse vamos comigo ao inferno passear
Eu iria.
As casas baixas, as pessoas pobres,
E o sol da tarde,
Imaginei o que era o sol da tarde
Sobre nossa fragilidade.
Vinha com Jonathan
Pela rua mais torta da cidade.
O caminho do Céu. (PR, p. 391)

Aqui a identificação do eu lírico com esse personagem herói é imediata. Aristóteles sublinha que a nossa reação à tragédia requer uma espécie de identificação com o personagem que padece, pois reconhecemos que o seu sofrimento pode ser extensivo a nós mesmos. A compaixão implica a percepção da própria vulnerabilidade e a ideia de que somos semelhantes àqueles que sofrem, por isso provamos medo e piedade. Isto estimula a conscientização e o sentimento de comunhão. Entretanto, como bem assinalou M. Nussbaum (2004), porque *símile a nós*, o herói trágico não pode ser considerado muito bondoso, a sua queda não deve ser por maldade, mas pela sua invulnerabilidade. A imperfeição do herói favorece, desse modo, a nossa identificação com ele, portanto a reação ao trágico, enquanto *katharsis*, só é possível a partir do reconhecimento da fragilidade da vida humana. Nessa perspectiva, é a poesia a veicular essas emoções e a consciência acerca da **nudez da vida** e da nossa completa vulnerabilidade, através da especulação dos atributos humanos e divinos. O que significaria retomar a máxima segundo a qual **o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus**.

Em um ensaio de 1922, sobre **As Afinidades Eletivas de Goethe**, Walter Benjamin (1982) demonstra que a beleza se baseia na relação intrínseca com o que lhe é semelhante. Entretanto, embora elas não coincidam *a tout court*, a beleza perde seus

atributos quando esta semelhança desaparece, mostrando-se enquanto tal somente naquilo que é velado. Isto porque a beleza não é exatamente semelhança nem um véu que encobre alguma coisa, é uma **essência** que resta igual a si mesma somente quando é velada. Portanto, o belo não é nem véu, nem o que é velado; ao contrário, ele é o objeto dentro de seu próprio véu. A nudez recupera o véu da graça e a possibilidade do conhecimento e do sublime somente através da beleza que não esconde nem carne, nem o erotismo, revelados pelo ato de amor e do sacrifício, que **religa** o humano e o divino aos atos do cotidiano e que, por sua vez, configura-se por esse cuidado constante em relação aos deuses.

4 DOS PRAZERES DO CORPO OU A ESCRITURA DO PRAZER

O espaço privilegiado para essa operação é o da arte e o da literatura. O que é um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa ao desativar as suas funções comunicativas e informativas para se abrir a um novo possível uso? Indaga Agamben (2007b), observando ser por meio da literatura que a linguagem se liberta de suas funções comunicacional e informacional para reencontrar a sua pura potência discursiva. Vejamos o que diz o eu lírico adeliiano, em **Jó consolado**:

Desperta, corpo cansado;
louva com tua boca a cicatriz perfeita,
o fígado autolimpante,
a excelsa vida.
Louva com tua língua de argila,
coisa miserável e eterna,
louva, sangue impuro e arrogante,
sabes que te amo; louva, portanto.
A sorte que te espera
paga toda vergonha,
toda dor de ser homem.
(PRADO, 2013, p. 23).

No poema, o eu lírico convida o sujeito a louvar a **cicatriz perfeita** com sua língua de argila. Língua a partir da qual as palavras transladam, desviam seu fim natural de comunicação e se enlaçam a outras palavras a fim de ultrapassar e transcender a

própria linguagem e o corpo de barro. Nesse ritmo, as relações entre erotismo, linguagem, sexualidade e cotidianidade eclodem, reveladas também pelo caráter narrativo, pelo tom imperativo e pela oralidade do poema. Enquanto o erotismo é metáfora da sexualidade, a poesia é erotização da linguagem, a língua miserável e eterna. Uma linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremo da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e o não-silêncio (PAZ, 1982). No poema, os significados dispersam-se, complementam-se e, por último, negam-se: a vida, corpo, boca, língua confrontam-se com a cicatriz, o sangue, a vergonha e a dor. O poema já não aspira dizer, mas sim a ser, e, ao desnudar o corpo cansado, o eu lírico expõe também o erotismo da carne, que nasce dos sentidos, do sangue impuro e da vergonha, mas não termina neles. **A sorte que te espera/ paga toda a vergonha**, porque na inocência da carne não existe vergonha ou culpa moral. Da mesma forma que a criação poética se desprende da linguagem, erotizando-a, o ato erótico se aparta da sexualidade, por isso Barthes (2004, p. 11) observa que “a escritura é a ciência das funções da linguagem, seu *kama-sutra*”; é a palavra que seduz e incorpora o poder de realização do desejo, acendendo os sentidos. A poesia como alimento cotidiano do espírito abre-se através da palavra às experiências do mundo e do sagrado. Mas não é qualquer palavra, qualquer sentido, mas sim *involucrum rerum petit is sibi fieri clarum* (AGAMBEN, 2009).

Ao escrever a sua extraordinária poesia **Eu canto o corpo elétrico**, com a qual abraça a visão aristotélica do corpo enquanto alma, conjugando-a à ideia de que o corpo é em si poesia e objeto poético, Walt Whitman substitui o mundo platônico das formas transcendentais por uma cosmologia cristã com seu Inferno, Purgatório e Paraíso, sugerindo que os metafísicos não conhecem a estranha sensação que se tem quando se apalpa a carne desnuda de um corpo, ou se a conhecem provavelmente a cancelaram dos tratados sobre o amor, removendo de seus textos **o peso do corpo**. E agindo assim evitam também de falar sobre a alma, porque todas as nossas ações, segundo o poeta, são ações do corpo e toda a nossa arte é carne nua e toda a nossa simpatia é sangue. Este corpo do poeta que se apresenta não há necessidade de cobrir-se, ele se mostra como é, e vê os outros corpos com interesse e alegria. O

significado político da recuperação do corpo é enorme, porque é através dele que se evidenciam as bases da igualdade humana.

Tal como Whitman, a poesia de Adélia reivindica o corpo e a sua sensualidade enquanto ascensão amorosa, através da descrição erótica das relações entre o poeta e o seu Deus, entre o seu corpo e a sua alma. A reabilitação do sexo é também um traço essencial da cosmologia alternativa adeliana. A poetisa assume uma dupla tarefa: primeiro, restitui ao ser humano o interesse e o amor pelo sangue, vísceras e ossos a partir dos quais o ser é formado; segundo, reconduz ao centro dos valores éticos o desejo sexual. O sangue (não somente humano, mas também de Cristo) e as vísceras compõem o cenário de grande mistério, estupor e magia, e a esta ideia conjugada às formas de simpatia e amor atravessa a sexualidade de beleza, evitando que o interesse sexual assumira uma conotação de vergonha e desgosto. No centro desta cena está a aceitação amorosa da carne e da inocência a partir da qual nenhum prazer do corpo é proibido ou estigmatizado. A experiência poética adeliana efetua sua transgressão nessa comunhão entre carne e religiosidade: “Eu te adoro, ó salvador meu/ que apaixonadamente me revelas/ a inocência da carne./ Expondo-te como um fruto/ nesta árvore de execração/ o que dizes é amor,/ amor do corpo, amor” (**Festa no corpo de Deus**, RP, p. 279). Já no poema **Gregoriano**, inspirado no canto dos monges, o espírito de Deus perde a sua glória e desperta no eu lírico o prazer físico, a **espumilha-rosa** a partir do qual se abre o corpo da mulher, **uma flor toda aberta**, para o gozo da carne, pois é com ela que **veremos a Deus**: “Nem é o espírito quem sabe,/ é o corpo mesmo,/ o ouvido,/ o canal lacrimal,/ o peito aprendendo:/ respirar é difícil” (RP, p. 225).

Mas qual a relação existente entre a reabilitação da carne, o amor erótico e o desejo? Nas palavras de Bataille, o erotismo é desequilíbrio, e o ser se perde objetivamente, mas nesse movimento instável o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde (BATAILLE, 1987). Essa experiência de feitiço e felicidade, de vida e de morte, é descrita pelo autor enquanto passagem da descontinuidade para a continuidade, porque, como seres descontínuos a morte tem o sentido da continuidade do ser (BATAILLE, 1987). A fascinação do ser pela passagem de um estado a outro, nudez/veste por exemplo, domina também o erotismo, e essa perturbação vertiginosa introduz o homem ao conhecimento da morte e liga-se ao excesso. O mesmo excesso

de realidade que confunde o eu lírico adelião ao afirmar que “Amor e morte são casados/ e moram no abismo trevosos” (**A seduzida**, PR, p. 395). Na verdade, o que harmoniza a vida e a morte é a carne; ela dá à morte o jorro da vida, dá à vida o peso, a vertigem e a abertura para a morte; ela é a nudez. “No sacrifício a morte é ao mesmo tempo signo da vida, abertura ao ilimitado” (BATAILLE, 1987, p. 85).

Recordo que Octavio paz distingue sexo, amor e erotismo. O sexo seria o componente biológico do amor ou as sensações corpóreas do prazer. O erotismo seria ora uma atividade imaginativa correlata à atração física, ora um princípio de atração, como elemento passional do amor. E o amor, por fim, uma elaboração culturalmente determinada do exercício do erotismo. Há, neste caso, conforme o autor, uma pequena diferença que separa o sentimento amoroso, enquanto sentimento universal, da **ideia** de amor, que é a presença na cultura de uma arte de viver e falar de amor. Na verdade, é preciso distinguir o sentimento amoroso da ideia de amor adotada por uma sociedade e uma época. “O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: e, em sua forma mais simples e imediata, não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas [...]. Ênfase; o sentimento e não a ideia” (PAZ, 1994, p. 35). Douro lado, enquanto a sexualidade é animal, o erotismo é humano. É um movimento que desvia ou muda o impulso sexual reprodutor e o transforma em uma representação. O amor, embora também seja cerimônia e representação, é, para Octavio Paz, algo mais, i.e., uma purificação que transforma o sujeito e o objeto de encontro erótico em pessoas únicas. O erotismo é, portanto, a dimensão humana da sexualidade; aquilo que a imaginação acrescenta à natureza (PAZ, 1994).

Herbert Marcuse (1981) também assimila Eros à sexualidade e utiliza ambos os termos como sinônimo de energia vital de religação entre os seres vivos e, como sinônimo de prazer sexual, diretamente investido no objeto ou sublimado. Na avaliação de Jurandir Freire, essa indiferenciação traz dificuldades teóricas, porque funde a genealogia da sexualidade com a genealogia do amor, e porque nasce da contradição da historicização e naturalização: “Identificando Eros à sexualidade psicanalítica, que compreende tanto o prazer sensual quanto a ágape, Marcuse termina por naturalizar o que, em toda a sua obra, quis historicizar!” (COSTA, 1999, p. 25). Nesse sentido, transformar sexo em Eros significaria rejeitar o bem-estar alienado do capitalismo, a

imagem do indivíduo possessivo e instrumentalizador dos outros e da natureza. Assim, a sexualidade coisificada pelo mercado seria combatida.

Em Adélia encontramos esse sentimento amoroso descrito por Paz, mas a ideia de amor é excepcionalmente desconstruída e esgarçada: “Eu amava o amor/ e esperava-o sob árvores,/ virgem entre lírios. Não prevariquei” (**A transladação do corpo**, RP, p. 317). Essas imagens ironizam o pensamento platônico do verdadeiro amor que constitui uma resposta ao reconhecimento do Bem Supremo e da verdadeira beleza; amar, nesse caso, também seria para Platão (1992) sinônimo de permanência e beleza. O verdadeiro amor seria um sentimento único, imutável e universal. É o que nos fala Diotima, ou seja, a busca ontológica do objeto ideal perdido ou o que nos descreve o discurso de Aristófanes, i.e., o drama do desejo amoroso pela completude. Todavia, eu lírico adeliiano sabe que essa ideia de universalidade do sentimento romântico é um tipo de crença opcional e não uma crença necessária, e se o sujeito for forçado a adotar e assumir tais crenças facultativas e abdicar dos desejos sexuais em detrimento do amor romântico, isto será um atentado à sua liberdade de escolha e à sua independência: “Hoje percebo em que fogueira equívoca/ padeci meus tormentos./ A mesma em que padeceram/ as mulheres duras que me precederam./ E não eram demônios o que me punha um halo/ e provocava o furor de minha mãe” (**A transladação do corpo**, PR, p. 317). A crítica de Adélia consiste, sobretudo, na ironia que expõe a precariedade dos sistemas simbólicos que atuam para expressar e modelar o mundo, igualmente para expressar e modelar o comportamento. A dependência das mulheres em relação aos padrões culturais – representadas, sobretudo, pela figura da mãe – revela a crença na validade dos sistemas simbólicos de interpretação do mundo e dos valores normativos do sentimento romântico: “Foi tudo um erro, cinza/ o que se apregooou como um tesouro” (**A transladação do corpo**, RP, 317).

Ao contrário de Octavio Paz que, ainda, distingue o sentimento do amor da ideia de amor, Jurandir Freire Costa observa que o amor é uma crença emocional apreendida como qualquer outra. E não pode ser entendido como um sentimento universal e natural, um sentimento surdo à voz da razão e incontrolável pela força da vontade, além de não ser “condição *sine qua non* da máxima felicidade a que podemos

aspirar” (COSTA, 1999, p. 13). Essa mesma ideia é defendida por Anthony Giddens (1993, p. 47-58), que vê no amor não uma emoção virgem e ingênua, mas um sentimento atrelado às expectativas étnicas, raciais, políticas, religiosas e econômicas do candidato ao amor. Ao se afirmar que o amor é um sentimento natural, nega-se a sua construção histórico-cultural e, portanto, se aceita a sua preexistência independente das escolhas racionais. Amar, diz Jurandir Freire “é deixar-se levar pelo impulso passional incoercível, mas sabendo ‘quem’ ou ‘o que’ pode e deve ser eleito como objeto de amor” (COSTA, 1999, p. 17). A oposição natural/cultural é fruto de uma disputa teórica, diz o autor, a qual não somos obrigados a aceitar. Na verdade, só quando acreditamos que existe um fosso metafísico intransponível entre as entidades naturais e as entidades culturais é possível situar o amor no escaninho da natureza e inferir disto sua invariância cultural ou sua obrigatoriedade psicológica e moral, conclui o Jurandir Freire (1999).

Ao lado da utopia amorosa encontramos a utopia sexual. A tese de Foucault é a de que as sexualidades ocidentais foram construídas de modo alternado, ora por repressões, ora por incitação para o nascimento de novas crenças e condutas eróticas. O sujeito, além de aprender a se constituir sexualmente, seria formado pela ação dos dispositivos disciplinares. De fato, a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico, adverte Foucault, não à realidade subterrânea em que “a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo alguma grande estratégia de saber e poder” (FOUCAULT, 1985, p. 101). Enquanto Marcuse vê o sexo enquanto vítima da repressão, Foucault o compreende como uma solicitação das práticas de disciplina corporal, atreladas aos interesses de classe, grupos sociais e nação. Além disso, o autor de **História da sexualidade** desvincula a reflexão sobre o amor da reflexão sobre o sexo. Segundo Foucault, o sexo seria aquilo que foi Eros, na Grécia antiga; ou seja, um ponto de partida para a fabricação de identidades sexuais. E como acentua Jurandir Freire, Foucault não se interessava pelo amor por duas razões: “primeiro porque não via nele um elemento coercitivo; segundo, porque não via neste hábito cultural um instrumento disciplinar, formador de ‘identidades sociais’”(COSTA, 1999, p. 32). De fato, o amor,

diferente do sexo, continua o autor “sempre foi um aspecto da relação intersubjetiva passível de ‘trabalho ético’ e não de ‘codificação moral’ como a sexualidade”⁴ (COSTA, 1999, p. 32). Em **Pranto para comover Jonathan** o eu lírico aponta para a grandeza e a permanência da emoção do amor, mas entende que ele não busca nada além de si próprio, é indiferente à transcendência, e é na cotidianidade que ele se re-liga ao erotismo. Adélia sugere que o fato de o corpo estar disponível ao desejo do outro implica aceitar duas importantes condições: a morte e o tempo, às quais os seres estão sujeitos.

5 SAGRADO, AMOR E EROTISMO

O erotismo adeliiano não se resume na relação entre corpo e religião, existe ainda o erotismo dos **corações**. O corpo desejado é alma e o eu lírico translada ao corpo os atributos da alma, e este deixa de ser uma prisão. Ama o corpo como se fosse a alma e esta como se fosse corpo. Assim, o erotismo mistura o céu à terra. Alma e corpo são, ambos os termos, metáforas do amor e do erotismo, uma dupla chama que se alimenta do fogo original: a sexualidade. Eles retornam sempre à fonte primordial — [à] Pã e a seu alarido que estremece a selva (PAZ, 1994)⁵ — ao humano sem a veste de graça, ao corpo animal desnudo. Diz o eu lírico em **Como um bicho**: “Tan-tan, Tan-tan,/ um tambor antiquíssimo na selva/ cada vez mais perigoso/ porque o dia deserta,/ as estrelas são altas e os répteis astuciosos” (RP, p. 386). Ou em **Fribilações**:

[...]
Ó coração incansável à ressonância das coisas,
Amo, te amo, te amo
Assim triste, ó mundo,
Ó homem tão belo que me paralisa.
Te amo, te amo.
E uma língua só,

⁴ Segundo Jurandir Freire: não conhecemos a proibição de amar como conhecemos a proibição de ter relações sexuais ou contrair vínculos matrimoniais dentro de certo círculo de parceiros. Portanto, a liberdade estilística no domínio do amor reproduzia, de certa maneira, a liberdade estilística da erótica grega que Foucault quis revalorizar, retomando a discussão sobre a amizade. O amor foi para o sujeito moderno o que o **sexo** ou a erótica foram para o homem livre da *polis* grega. Fazer da prática sexual algo semelhante à prática histórica do amor no Ocidente era o que Foucault esperava [por exemplo] das relações de amizade (1999, p. 33).

⁵ Octavio Paz refere-se a Pã que, na mitologia grega, é o deus dos bosques e dos campos.

Um só ouvido, não absoluto.
 Te amo.
 Certa erva do campo tem as folhas ásperas
 Recobertas de pêlos,
 Te amo, digo desesperada
 De que outra palavra venha em meu socorro.
 A relva estremece,
 O amor para ela é aragem (RP, p. 310).

Usando como paradigma o problema da assinatura teológica e ao refletir acerca da figura do corpo desnudo e de seu destino biológico, Agamben observa que se o princípio essencial dos dispositivos de poder é o da separação (nudez / veste), a nudez ou o simples corpo humano não alcança uma realidade superior ou nobre, ao contrário, é como se, liberado do sortilégio que o separava de si mesmo, o corpo tem acesso pela primeira vez à sua verdade. “O corpo glorioso não é outro corpo, nem mais ágil, nem mais bonito, nem luminoso ou espiritual: é sempre o mesmo corpo, no ato em que a inoperatividade o libera do encanto e lhe abre à possibilidade de um novo uso comum” (AGAMBEN, 2009, 146). Mas para Agamben a inoperatividade não significa simplesmente inércia, o não-fazer:

Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou *des-oeuvrer* todas as obras humanas e divinas. No fim daquele tratado sobre a servidão humana que é o livro IV da *Ética*, Espinosa utiliza a imagem da inoperatividade para definir a liberdade suprema que os homens podem esperar. Naquele seu simples, maravilhoso latim, Espinosa (com um termo no qual é preciso entender um eco da *menuchah*, do descanso sabático de Deus) fala de uma *'acquiescentia in se ipso'*, de um descansar ou encontrar a paz em si próprio, que ele define como um gáudio nascido disso, de o homem se contemplar a si próprio e o seu poder de agir (AGAMBEN, 2007b, p. 47-48).

Em outras palavras, a inoperatividade segundo Agamben é uma operação que consiste em desativar todas as obras humanas e divinas (AGAMBEN, 2007a), i.e., é o procedimento por meio do qual o homem pode restituir a um objeto a sua própria potência, contemplando seu puro poder. A inoperatividade na poesia adeliana parece assumir um prolongamento do ato de profanação, mas existe uma diferença entre ambos os conceitos, enquanto a profanação restitui um objeto ao uso dos homens, a inoperatividade lança o ser humano à contemplação de uma presença manifesta de um objeto ou de uma prática humana.

A escritura adeliana, ao mesmo tempo que contempla, questiona e desativa esse poder do discurso modelador e centralizador teológico, além de refletir acerca dos excessos da pós-modernidade em sua instância deslegitimadora do amor e em seu enaltecimento das tecnologias do sexo, expõem o controle que as Instituições do Estado, da Igreja e da Família exerceram (e exercem) sobre a palavra e a sexualidade feminina, resgatando o direito de voz, de desejo e de gozo. De fato, observa Agamben, toda inoperatividade ao desativar os dispositivos sociais sacralizados tem uma implicação política. Mas, ao tentar coadunar amor, sexo e erotismo, a experiência poética indica também outra direção, i.e., reacende a dupla chama das afecções humanas: a beleza dos corpos, amor e erotismo. A preocupação de Adélia, portanto, não é apenas com a rescisão do contrato patriarcal, mas também com as novas concepções formadoras do sujeito moderno em relação aos afetos e às emoções.

Na experiência poética adeliana, o amor e seus contratos são inefáveis e prosaicos porque adquirem várias faces. Mas isso não é sem propósito. Ao contrário do que se tem à primeira vista, o amor é menos importante como *poiesis* que como narrativa-moldura que serve de estratégia político-cultural de desmantelamento dos contratos de amor, justamente porque foi ele, durante séculos, a dobradiça entre o sexual e o político, entre o privado e o público, entre sagrado e profano: “Fala sem orgulho ou medo/ que à força de pensar em mim sonhou comigo/ e passou o dia esquisito,/ o coração em sobressaltos à campanha da porta,/ disposto à benignidade, ao ridículo, à doçura. Fala./ Nem é preciso que amor seja a palavra” (**Amor**, PR, p. 250). Ou ainda no poema **A santa ceia**: “Começou dizendo: ‘o amor...’ / mas não pôde concluir / pois alguém lhe chamava. / ‘o amor...’ como se me tocasse, / falava só para mim, / ainda que outras pessoas estivessem à mesa./ [...] / ‘O amor...’ / Ficou só esta palavra do inconcluído discurso, / alimento da fome que desejo perpétua./ Jonathan é minha comida” (PR, p. 403).

Nos poemas adelianos amor e erotismo confluem em direção à harmonia e a uma ação político-cultural de desconstrução da metafísica do amor e das utopias sexuais dos discursos androcárnicos. Em **Lembranças de maio**, o erotismo irrompe sem fraude nem favor:

Meu coração bate desamparado
Onde minhas pernas se juntam.
É tão bom existir!
Seivas, vergônteas, virgens,
Tépidos músculos
Que sob as roupas rebelam-se.
No topo do altar ornado
Com flores de papel e cetim
Aspiro, vertigem de altura e gozo,
A poeira nas rosas, o afrodisíaco
Incensando ar de velas.
A santa sob o abismos –
À voz do padre abrasada
Eu nada objeto,
Lírica e poderosa. (PR, 255)

A comunhão entre amor e erotismo traduz-se, então, na economia verbal ambígua e provocadora que aponta para um *lócus* específico entre as **pernas** e o **coração**, espaço de prazer e desejo, de **vertigem de altura e gozo**. Enquanto a cena erótica emerge da dinâmica imagística do desamparo, do abismo e da rebelião dos **tépidos músculos** sob as roupas, e encontra sua máxima nos signos fálicos do **ar de velas, no topo do altar**, o amor é chama tênue que se consome na artificialidade das coisas, ou na finitude dos corpos, enquanto **flores de papel e cetim**, mas é também sagrado na **poeira das rosas** ou **seivas, vergônteas, virgens**. Amor e erotismo são em Adélia, a **santa sob o abismo lírica e poderosa**. Daí a sugestiva musicalidade que remete aos sussurros amorosos, ao pulsar dos órgãos à procura incessante de saciamento do desejo; tudo isso vai mobilizar a experiência erótica que não aspira somente à união dos corpos mas à comunhão entre a natureza e o sagrado, fazendo aflorar a beleza da nudez humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dicção adeliã é essa fala, signo político e erótico, que, sem pretender elevar-se à categoria de verdade universal, essência e natureza, revela-se no limiar da dupla chama entre nudez/veste, amor/erotismo, ora como estética e estratégia político-feminina, consciente da sua sexualidade, frente à dominação teocêntrica, ao imperialismo econômico do capital tardio, frente à renúncia e ao silêncio de muitas gerações de mulheres que calaram seus desejos e abdicaram de seus direitos de

cidadania, de gozo e de fala; ora é transladação do corpo e do amor em poesia e erotismo, levando à ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, ao surgimento de novas modalidades de valorização da mulher, que envolvem a subjetividade e a sociabilidade.

Nesse sentido, a poética crítica adeliiana tem na inoperatividade agambeniana a base para evitar que tais conceitos sejam cooptados novamente pelo sistema, permanecendo apenas na potência de seu uso. Retomando a epígrafe do início deste texto, conforme as palavras de Adélia, na poesia não há diferença entre corpo e alma, entre sagrado e profano, entre amor e erotismo. Por isso, a poesia é **salvadora**, ela provoca o resgate. Diante da beleza, fica-se com a mente desarmada. É uma sedução. Então, o que na doutrina é castrado, se resgata via poesia.

FESTA DEL CORPO DI DIO: NUDITÀ, EROTISMO E SACRO IN ADÉLIA PRADO

RIASSUNTO

Questo saggio intende riflettere sul rapporto tra la nudità, il sacro e l'erotismo nella poesia di Adélia Prado, mettendo in rilievo le strategie utilizzate dalla poetessa **mineira** che permettono di invertire e riscrivere la segnatura della nudità. Si tratta di una dinamica erotico-politica che vuole ripensare le rappresentazioni culturali teocentriche, evidenziando le esperienze della nudità e del sacro dissociate dalla segnatura teologica. Occorre in questo caso riprendere la discussione sul momento decisivo della costruzione del dispositivo teologico che ha separato la **natura/nudità** dalla **grazia/veste**. Adélia Prado, cercando di disattivare questa segnatura, inseparabile nella nostra cultura dal concetto di nudità, fornisce alcuni strumenti per ripensare **la nuda vita** (Giorgio Agamben) e il sacro, costruendo una poética che ci permette di rivelare le esperienze erotiche e amorose del corpo, soprattutto quello femminile, come rappresentazioni e contemplazione del potere, attraverso la bellezza e la poesia.

Parole-chiave: Nudità. Corpo. Segnatura Teologica. Erotismo. Poesia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudità**. Roma: Nottetempo, 2009.

_____. Estâncias. **A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007a.

_____. Arte, inoperatividade, política. In: **Política**. Crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves. Trad. de Simoneta Neto. Coordenador geral Rui Mota Cardoso. Porto: Fundação Serralves, p. 39-49. 2007b. Disponível em: <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Angelus novus**: saggi e frammenti. 2 ed. Trad. e introduzione Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1982.

BIBLIA. **Gênesis**. Tradução João Ferreira de Almeida. L.C.C. Publicações Eletrônicas, versão para eBooksBrasil.org., abril. 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/biblia.pdf>. Acesso em: 18 abril 2017.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 8 ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREUD, S. O futuro de uma ilusão. In: **Obras Completas**, XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974. pp. 13-71

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Unesp, 1993. [3ª reimpressão].

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6 ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

NUSSBAUM, Martha. **Emozioni Politiche**. Perché l'amore conta per la giustizia. Bologna: Il Mulino, 2014.

_____. **La fragilità del bene:** Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca. Trad. Merio Scattola, trad. introd. Rosamaria Scognamiglio, ed. Italiana a cura di Gianfrancesco Zanetti. Bologna, Il Mulino, 2004.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **O arco e a lira.** 2ª ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. **O banquete.** São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Coleção Os pensadores).

PRADO, Adélia. **Miserere.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Poesias Reunidas.** São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **Faca no Peito.** 2 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

SOARES, Angélica. **Fantasias do céu:** o prazer feminino na poesia de Adélia Prado. In: COUTINHO, Afrânio *et al.* *Estudos universitários de língua e literatura.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 85-96.